

# Introducción al estudio filológico de un diálogo musical: *Fragmentos músicos* de Pablo Nassarre<sup>1</sup>

**Lucía Sanz Gómez**

Universidad Complutense de Madrid. Instituto Universitario Menéndez Pidal  
[luciasanz@ucm.es](mailto:luciasanz@ucm.es)

Recepción: 26/10/2016, Aceptación: 13/03/2017, Publicación: 22/12/2017

## Resumen

Este trabajo se ocupa del estudio de *Fragmentos músicos*, un manual de práctica y teoría musical escrito en forma dialogada por Fray Pablo Nassarre, uno de los tratadistas fundamentales de la música española de los siglos xvii y xviii. Este estudio se plantea desde una doble perspectiva complementaria —bibliográfica y literaria— que trata de analizar formalmente, desde la filología, un texto que hasta el momento solo había sido estudiado por musicólogos atendiendo esencialmente a su contenido.

## Palabras clave

Pablo Nassarre; *Fragmentos músicos*; diálogo; tratado; teoría musical; bibliografía material y textual

## Abstract

*Introduction to the philological study of a musical dialogue: Fragmentos músicos by Pablo Nassarre*

This work addresses the study of *Fragmentos músicos*, a manual of music theory and practice written in the form of a dialogue by Pablo Nassarre, one of the most important treatise authors of Spanish music during the seventeenth and eighteenth centuries. This

**1.** Trabajo realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la formación de doctores (BES-2016-078517) en el marco del proyecto *DIALOMYR. Dialogyca: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico* (FFI2015-63703-P), con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal (UCM).

study is approached from a complementary dual perspective —bibliographical and literary— that formally analyses, based on philology, a text that until now had only been studied by musicologists, focusing on its content.

### Keywords

Pablo Nassarre; *Fragmentos músicos*; dialogue; treatise; music theory; analytical and textual bibliography

## El religioso franciscano, compositor, organista y teórico musical Fray Pablo Nassarre

El franciscano aragonés, compositor, organista y teórico musical Fray Pablo Nassarre es hoy considerado como una de las figuras esenciales de la historia de la teoría musical española de todos los tiempos. Buena parte de este prestigio podría atribuirse al mérito incuestionable de haber logrado unir, tanto en su vida como en su legado escrito, la teoría con la práctica musical. Esta dedicación complementaria, poco frecuente en su época, ha despertado el interés de numerosos músicos y musicólogos desde el siglo XVIII hasta nuestros días, lo cual puede comprobarse al recorrer la extensa bibliografía —plagada de polémica— que su persona y obra han generado.<sup>2</sup>

El empleo del adjetivo «polémico» para calificar la historia de la valoración que la musicología ha hecho de la obra de Nassarre resulta más que justificado si

2. Los dos estudios más actualizados que recogen un estado de la cuestión sobre la obra de Nassarre son el de Carreras (2000: 981-983), quien divide la historia de su valoración en tres etapas, aportando así una visión de conjunto —a mi juicio— sistemática y esclarecedora; y el de Zaldívar Gracia (2006), que lleva a cabo, entre otras cosas, un exhaustivo análisis crítico de los testimonios que dan cuenta de su recepción por la musicología a lo largo de la historia.

recordamos la leyenda negra iniciada por la crítica neoclásica, con el jesuita expulso Antonio Eximeno a la cabeza, que fue posteriormente consolidada por la regeneracionista, de la mano de figuras como Francisco Asenjo Barbieri, Felipe Pedrell y Menéndez Pelayo. Tampoco debemos olvidar la revisión que de estas se ha llevado a cabo desde los años setenta del siglo pasado. Musicólogos anglosajones, como Almonte C. Howell y Donald Williams Forrester,<sup>3</sup> y españoles, como Francisco José León Tello, Lothar Siemens Hernández, José López-Caló, Juan José Carreras o Álvaro Zaldívar Gracia, han hecho posible que se operara un giro en la tradición denostatoria que había asentado la consideración de la obra de Nassarre como exponente del más feroz conservadurismo musical hispano y como símbolo de la oscuridad y retraso artístico de nuestro país.<sup>4</sup> Su relectura de la obra del autor aragonés, detenida y libre de prejuicios, ha permitido que sus aportaciones hayan sido entendidas en su contexto, reivindicadas y valoradas en una interpretación mucho más abierta y positiva.<sup>5</sup>

Hoy en día ya no cabe duda, pues, de que Nassarre ha de ser considerado como uno de los tratadistas fundamentales de la música española de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, los musicólogos no se muestran tan seguros en lo que respecta a la reconstrucción de su biografía, pues los datos fehacientes que disponemos continúan siendo escasos y proceden mayoritariamente de lo que se ofrece en su obra teórica impresa a través de sus paratextos iniciales.<sup>6</sup>

Sabemos que nació en Zaragoza o en la próxima ciudad de Daroca a mediados del siglo XVII, probablemente en torno a 1655 y no en 1664, fecha sostenida tra-

3. Como ya ha ocurrido en otros casos, la investigación musical en el ámbito anglosajón ha demostrado interés por asuntos que la musicología española no había atendido suficientemente. También en el caso de Nassarre, pues uno de los primeros divulgadores de esta nueva revisión de su obra fue precisamente el estadounidense Donald Williams Forrester, quien en 1969 realizó su tesis doctoral en educación centrándola en *Fragmentos músicos*, que tradujo al inglés y comentó. Unos años después Almonte C. Howell publicó el artículo sobre Nassarre incluido en la edición de 1980 de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Estos dos autores, junto con David Damschroder y David Russell, han contribuido a su difusión y estudio a través de diversos trabajos y artículos académicos, ayudando notablemente a completar la relectura y profundización que la obra de Nassarre reclamaba.

4. Para conocer las distintas opiniones que la obra de Nassarre ha suscitado en músicos, musicólogos e intelectuales de todas las épocas remitimos al ya citado estudio de Zaldívar Gracia (2006) y a la bibliografía incluida en este, donde aparecen todos estos autores con sus respectivas obras. Véase, asimismo, la más reciente bibliografía secundaria incluida en el registro dedicado a *Fragmentos músicos* con el que cuenta la base de datos y biblioteca digital *Dialogyca BDDH* (Sanz Gómez, 2016).

5. En este sentido, la Institución «Fernando el Católico» de Zaragoza ha jugado un importante papel al encargarse de la edición facsímil de los dos tratados teóricos de Nassarre y al elegir el nombre de «Nassarre» para su revista de musicología, que desde su fundación en 1975 se ha convertido en uno de los testimonios más reputados para conocer la música de aquella época.

6. En lo que respecta a la reconstrucción de la biografía de Nassarre, los trabajos más recientes y actualizados, que incluyen una revisión de la bibliografía anterior y que seguimos en estas páginas, vuelven a ser los de Álvaro Zaldívar Gracia (2006) y Juan José Carreras (2000).

dicionalmente por la musicología decimonónica a partir de Saldoni pero que los estudios más recientes han descartado.<sup>7</sup> Asimismo, tenemos noticia de que fue ciego de nacimiento, al igual que otros músicos ilustres anteriores, como el organista Antonio de Cabezón o el tratadista Francisco Salinas. Esta circunstancia ha propiciado tanto la admiración por su ingente trabajo como las burlas por parte de sus detractores más crueles. Sirvan como ejemplo de este último punto las irónicas —y habitualmente citadas— palabras de su principal crítico, el jesuita Antonio Eximeno, quien lo describía como «organista de nacimiento y ciego de profesión».

Gracias a las declaraciones de su condiscípulo Diego de Xábara y Bruna<sup>8</sup> en la censura escrita para la edición de 1700 de *Fragmentos músicos*, sabemos que estudió con el famoso organista y compositor Pablo Bruna.<sup>9</sup> Sabemos también que antes de 1683, fecha de la publicación de la primera edición de *Fragmentos músicos*, debió de profesar como franciscano, pues en ella ya se hace referencia a su pertenencia a dicha orden. Además, ocupó durante más de cuatro décadas el puesto de organista en el Real Convento de San Francisco de Zaragoza, al que accedió en 1683.

De lo que no cabe duda es de que debe su fama principalmente a su labor como tratadista, trabajo que dio como fruto dos obras de gran prestigio entre sus contemporáneos y en las siguientes generaciones. La primera en aparecer fue *Fragmentos músicos*, de cuyo análisis se ocupa este trabajo. Se trata de un tratado teórico, un manual de práctica y teoría musical escrito en forma de diálogo y dividido en cuatro tratados que abordan, respectivamente, el canto llano, el canto de órgano, el contrapunto y la composición, y las especies disonantes.

El éxito alcanzado con este tratado favoreció que Nassarre pudiera llevar a la imprenta su obra más ambiciosa, el tratado de teoría musical de carácter enciclopédico titulado *Escuela música según la práctica moderna*. Editado en dos

7. Carreras señala lo siguiente: «La fecha de nacimiento que tradicionalmente se ha venido dando (11 de marzo de 1664) es dudosa, ya que significaría que el autor de la primera edición de los *Fragmentos músicos* (1683) tendría solo 19 años de edad. El dato proviene del diccionario de Saldoni (1868-81), que a su vez lo recoge de fuentes tan poco fiables como el *Calendario musical* (1859-60) publicado en Barcelona por M. Soriano Fuertes y un artículo del diario *El Metrónomo* (11-I-1863). Saldoni cita igualmente unos apuntes biográficos aparecidos en la revista *El Pasatiempo Musical*» (2000: 981-983).

8. Diego de Xábara y Bruna (h. 1650-1716) fue sobrino y discípulo de Pablo Bruna, además de compañero de Nassarre. Desempeñó el cargo de maestro de capilla del Pilar de Zaragoza y más tarde, en Madrid, el de organista de la Capilla Real. Durante su estancia en la Corte firmó la aprobación de la edición de 1700 de los *Fragmentos músicos* de Nassarre (González Marín, 1999: 739-740).

9. Además de ser conocido por sus composiciones para órgano y por su importante actividad docente, se ha considerado a Pablo Bruna (Zaragoza, 1611-1679) como una de las grandes figuras del órgano en España. Nació y vivió toda su vida en Daroca (Aragón), donde ocupó el puesto de maestro de capilla de la colegiata de la ciudad. Ciego, al igual que Nassarre, esta minusvalía le valió el sobrenombre de «El ciego de Daroca» (González Marín, 1999: 737-739).

partes, cada una con cuatro libros que en total suman más de mil páginas, en él se explica detalladamente y con numerosos ejemplos prácticos todo el saber musical de su tiempo. Tradicionalmente esta obra ha concentrado el interés de los estudiosos hasta el punto de que solo recientemente su tratado anterior ha dejado de considerarse una mera síntesis previa, redactada a modo de ensayo preparatorio. Sin embargo, el estudio detenido de *Fragmentos músicos* permite entender esta obra como un tratado con valor y personalidad propios, con un contenido y forma que lo distinguen claramente de *Escuela música*, a pesar de las numerosas referencias que se hacen de ese futuro trabajo que acabaría por imprimirse más de veinte años después.

En cuanto a la faceta como compositor de Nassarre, es cierto que se ha visto oscurecida por lo escaso de su obra conservada, sobre todo si lo comparamos con otros autores coetáneos.<sup>10</sup> No ha sido así en lo que concierne a su actividad como maestro, pues su preocupación por diversas cuestiones didácticas y su labor docente han quedado probadas a través de sus escritos teóricos y de los testimonios de agradecimiento de algunos de sus discípulos más ilustres, como Joaquín Martínez de la Roca, organista del Pilar de Zaragoza, o Juan Francisco de Sayas, organista de la catedral de Tarazona.

Volvemos a encontrar discrepancias al determinar la fecha de su muerte. De nuevo la ausencia de datos concretos ha llevado a los diferentes biógrafos al campo de la especulación. Si bien Higinio Anglés la había situado en 1724, los testimonios hallados por Javier Suárez-Pajares en la catedral de Sigüenza revelan que en el año 1726 Nassarre aún seguía en activo.<sup>11</sup> Partiendo de estos datos y apoyándose en la esperanza media de vida de la época y en la ausencia de noticias posteriores, Álvaro Zaldívar la sitúa en torno a 1730, pues estima que sería extraño que después ese año el franciscano pudiera seguir con vida.

Para situar las aportaciones de Nassarre en la historia de la teoría musical hispana resulta de ayuda recurrir a las palabras de López-Caló, quien explica que el siglo xvi español fue testigo del nacimiento de una tradición de tratadistas musicales de alcance universal entre los que destacan los nombres de Domingo Marcos Durán, Bartolomé Ramos de Pareja, Juan Bermudo o Francisco de Salinas, por citar solo algunos de los más influyentes (López-Caló 1983: 225-252).

**10.** Según afirma Zaldívar Gracia (2005: V y 2009: 354-357), nos han llegado únicamente las siguientes composiciones: un villancico policoral a siete voces titulado *Arde en incendio de amor*, fechado en torno a 1686, inédito y conservado en la Biblioteca de Cataluña; tres tocatas para órgano, sin fechar, inéditas y transcritas modernamente por José María Llorens; y dos versos para el Sanctus y un tiento a cuatro partido de mano derecha para órgano, sin fechar, inéditos, procedentes de la catedral de Astorga y transcritos modernamente por José María Álvarez.

**11.** Carreras dice: «El canónigo Latassa en su *Biblioteca nueva de autores aragoneses* (Pamplona, 1798-1802) cita como año de su muerte 1730 y lo considera natural de Zaragoza. [...] La fecha de muerte de 1724 dada por el diccionario de Anglés y Pena es errónea según se demuestra por un informe inédito del propio Nassarre, fechado en Zaragoza el 1 de septiembre de 1726 y hallado por J. Suárez en la catedral de Sigüenza» (2000: 981-983).

Esta rica tradición tuvo continuidad en el siglo xvii, aunque con características algo distintas: la nómina de autores descendió y en contraposición a los de los siglos xv y xvi, que solían ser más breves, sus tratados cobraron enormes dimensiones y lograron ejercer un influjo mayor en las generaciones posteriores.

En el siglo xvii y dentro del ámbito hispánico encontramos las grandes síntesis enciclopédicas de tres autores fundamentales —*El Melopeo y maestro* (Nápoles, 1613) de Pedro Cerone, Andrés Lorente con *El porqué de la música* (Alcalá de Henares, 1672) y el propio Nassarre—, junto con la continuación de la tradición renacentista de los pequeños manuales prácticos. De hecho, las dos obras teóricas de Nassarre se inscriben perfectamente dentro de estas dos categorías: *Escuela música* como tratado enciclopédico y *Fragmentos músicos* como pequeño manual práctico.

Juan José Carreras resume de este modo el lugar que ocupa la obra de Nassarre en la historia de la teoría musical española:

La posición de Nassarre en la teoría hispana de su tiempo puede caracterizarse como deudora de un concepto racionalista, de argumentación escolástica de la realidad musical. Este concepto responde a un medio clerical jerarquizado y cerrado como era el de los maestros y organistas de las capillas catedrales de su tiempo. El paradigma teórico de este medio se inscribe en un concepto de composición musical determinado por reglas demostrables racionalmente y apoyadas en el principio de autoridad, presente en el nutrido aparato de citas de la patristica y de las fuentes paganas a las que hace referencia, además de una continua referencia a los tópicos aristotélicos de la literatura teológica tradicional hispana. (Carreras 2000: 981-983)

Sí parece cierto que Nassarre, llevado de su afán enciclopédico, se ocupó de recoger todas las teorías clásicas de los tratadistas precedentes, incluyendo aquellas que los teóricos especulativos fueron creando durante siglos. Estas teorías, heredadas de la tradición boeciana y la Edad Media, fueron las que cimentaron la crítica y sátira ilustrada del jesuita Eximeno, principal detractor de Nassarre y responsable de haber sembrado el germen de la leyenda negra que se acabaría creando en torno a su figura. Lo cierto es que no es extraño que, al evolucionar el gusto artístico y dentro de una mentalidad neoclásica, Eximeno criticase una obra que contradecía los principios de las nuevas orientaciones estilísticas. Sobre todo porque el jesuita debió observar cómo la teoría de Nassarre continuaba ejerciendo un peso importante en la formación de los músicos ligados al ámbito eclesiástico. Con todo, y tal y como dice León Tello, si Eximeno hubiera leído la obra con mayor detenimiento, habría podido apreciar «la formulación de principios sensualistas, que no hubiera tenido problema en suscribir» (León Tello 1974: 89-161).

En cualquier caso parece innegable que los tratados de Nassarre constituyeron una auténtica enciclopedia del saber musical de la España de su tiempo (León Tello 1974: 89-161). Y si en el momento de su recepción resultaron algo desfasados, fue debido al largo lapso de años transcurrido desde que los escribió hasta que pudo publicarlos y a los cambios que la música había experimentado

en ese tiempo. Sin embargo, hoy no cabe duda de que ambas obras suponen una fuente valiosísima de información para conocer la música barroca española desde todos sus ángulos.

Como síntesis de las aportaciones de Nassarre a la teoría musical, volvemos ahora a citar a Juan José Carreras:

Se ha subrayado con justicia el interés de muchos aspectos de la obra de Nassarre, su minuciosa descripción del sistema modal y sus transposiciones, en lo que coincide en lo sustancial con la práctica italiana de la época; su completa descripción de los aspectos de la composición policoral o sus interesantes indicaciones acerca de los géneros compositivos ibéricos a finales del siglo XVII. Igualmente, las precisiones que se dan acerca de los instrumentos y su construcción, especialmente del órgano y del arpa, constituyen una fuente de gran interés para los organólogos. (Carreras 2000: 981-983)

En definitiva, la obra teórica de Nassarre desarrolla extensamente toda la estética y teoría musical antigua y moderna, mostrando tanto la técnica vigente en su época como el conjunto de elementos propios de la doctrina tradicional de la música europea. Y, si como ya se ha dicho, para las cuestiones especulativas aparece adscrito a las tesis clásicas, para el estudio de cuestiones prácticas y de la actualidad de su época resulta una fuente novedosa y de enorme interés.

### La difusión editorial de *Fragmentos músicos*

No cabe duda de que el estudio material de los testimonios conservados de un texto constituye un paso previo ineludible en la reconstrucción del proceso editorial de una obra y de la historia de su transmisión. La realización de estas tareas, a su vez, resulta imprescindible antes de abordar la edición crítica de cualquier texto. Y aunque esta parece la única manera de garantizar la fiabilidad de su tratamiento y alcanzar el rigor científico que el trabajo ecdótico y filológico demanda, los musicólogos que hasta ahora se han ocupado del estudio de la obra del franciscano aragonés han desatendido estos aspectos, quizá por haber sido asociados tradicionalmente al ámbito de la filología, y más concretamente al de la bibliografía material.

Esta nueva aproximación a la obra de Nassarre se propone tomar como punto de partida el análisis puramente material de los testimonios, que ya quedó plasmado en las noticias analíticas o tipobibliográficas de las dos ediciones del texto —es decir, en la propuesta de *ideal copy* elaborada de acuerdo a los principios de la bibliografía literaria y material a partir del cotejo directo de varios ejemplares—. <sup>12</sup> La perspectiva aportada por la *textual bibliography* ha permitido

12. Las noticias analíticas o tipobibliográficas de las dos ediciones de *Fragmentos músicos* se encuentran incluidas en el registro correspondiente con el que cuenta la base de datos y biblioteca digital *Dialogica BDDH*. Véase Sanz Gómez (2016).

aplicar los aspectos revelados por el análisis tipobibliográfico al estudio literario de la obra de Nassarre. De este modo, la interpretación de estas dos descripciones y su contextualización en la imprenta de su tiempo han hecho posible extraer una serie de conclusiones relativas a las circunstancias de difusión editorial de la obra.

En su capítulo dedicado a la contextualización de *Fragmentos músicos* en la imprenta de su tiempo, Álvaro Zaldívar Gracia sitúa su publicación en una peculiar y favorable coyuntura:

[...] en esos años en torno a 1700, las imprentas españolas dieron a la luz una selecta nómina de trabajos musicales de relevante interés: no sólo por manifestarse en ellos, como en otras parcelas del quehacer artístico, un cierto cambio de gusto acarreado por ese tránsito dinástico [cambio de dinastía: de la Casa de Austria a los Borbones], sino porque también, en lo más propiamente técnico-compositivo, esas décadas de entre siglos estaban siendo decisivas para la constitución definitiva del nuevo lenguaje musical que el barroco tardío entregaría al clasicismo para, a su vez, ser fundamento de esa vertebración sonora romántica —la armonía tonal— hegemónica hasta las vanguardias históricas del temprano siglo xx... (Zaldívar Gracia 2006: 53)

Así pues, Nassarre publicó sus dos tratados teóricos en una época de excepcional actividad musical, al mismo tiempo que otros autores tan influyentes como Gaspar Sanz, Francisco Guerau, Andrés Lorente, José de Torres —editor de Nassarre—, Diego Fernández de Huete, Antonio de la Cruz Brocarte o Santiago de Murcia.

En cuanto a la obra estudiada, su primera edición vio la luz, con el título de *Fragmentos músicos. Reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*, en la imprenta zaragozana de Tomás Gaspar Martínez el año de 1683. Esta primera edición, más modesta que la segunda, se imprimió en formato octavo, sin ejemplos musicales y dividida en tres tratados que abordaban, respectivamente, la teoría sobre el canto llano, el canto de órgano y el contrapunto, y la composición.

La interpretación de su descripción tipobibliográfica permite advertir que no presenta los preliminares legales al uso. Se trata, pues, de una «edición ilegal», esto es, aquella que no cumple «los requisitos de la legislación de imprenta vigente en la época y el país donde se llevó a cabo» (Moll 2011). Y si bien contó con las aprobaciones necesarias para obtener la licencia otorgada por su propia orden religiosa, no presenta todas las licencias legales estipuladas. Estamos, por tanto, ante una «edición sin licencias», definida por Jaime Moll como aquella «realizada sin las licencias legalmente exigidas, figurando los datos auténticos de ciudad, impresor, editor —si lo tiene declarado— y año». Tal y como señala el citado autor, estas ediciones «habitualmente se producen en momentos de menor control administrativo, en lugares alejados de los centros de la Administración, etc.».

A la vista de estos datos, podemos inferir que esta primera edición se concibió probablemente como libro de uso interno para la orden y su circuito musical



dentro del ámbito de la ciudad de Zaragoza, quizá como material didáctico para sus músicos. De ahí que se publicara en una edición muy modesta, de pequeño formato y de tirada escasa —lo cual se deduce del exiguo número de ejemplares que se han podido localizar, solo dos, frente a los 21 de la segunda edición—. Si bien no sabemos a ciencia cierta quién la costeó, la posibilidad de que Nassarre o su propia orden religiosa hicieran el encargo a la imprenta zaragozana de Tomás Gaspar Martínez —que según parece no disponía de tipografía musical—<sup>13</sup> resulta bastante plausible.

El éxito cosechado y el interés del músico e impresor José de Torres permitieron que en el año 1700 una segunda edición en formato cuarto, aumentada y más cuidada, se imprimiera en la Imprenta Real de Música de Madrid con una portada que rezaba: *Fragmentos músicos repartidos en cuatro tratados. En que se hallan reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición. Y ahora nuevamente añadido el último tratado por el mismo autor, y juntamente ejemplificados con los caracteres músicos de que carecía*. Como se advierte ya en el título, esta segunda edición incorporaba un cuarto tratado, mucho más extenso que los anteriores, que describía con detenimiento la cuestión de las especies disonantes, punto especialmente conflictivo para la teoría musical relativa a la práctica del contrapunto y la composición. Además, añadía ejemplos musicales que se intercalaron a lo largo de todo el texto.

La labor de su impresor y editor literario José de Torres (c. 1670-1738) —además maestro de capilla, organista y teórico— fue clave para que la obra de Nassarre pudiera disfrutar de esta segunda difusión impresa. Cabe mencionar en este punto la importancia que su figura adquirió en aquel momento para la imprenta musical española. Movido de un afán pedagógico, en 1699 José de Torres creó en Madrid la primera imprenta existente en España especializada en música, en donde se propuso publicar los mejores tratados musicales, que tradicionalmente se venían editando en el extranjero, además de partituras diversas (Lolo 2000: 409-412). Su proximidad con la monarquía le permitió obtener el favor de Felipe V, de manera que su negocio pasó a denominarse Imprenta Real de Música e incorporó todas las innovaciones de la época en el ámbito de la impresión de música. En 1719, a través de una Real Cédula, recibió el privilegio de importar todo el papel necesario libre de impuestos. Este trato preferente hizo posible la publicación de buena parte de los tratados musicales más relevantes de la época, entre los que destacan no solo *Fragmentos músicos* de Nassarre, sino también las dos ediciones de sus *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, *Compendio numeroso de cifras armónicas* de Diego Fernández de Huete (1702, 1704), *Curiosidades del canto llano* de Jorge de Guzmán (1709)

13. Deducimos que la imprenta de Tomás Gaspar Martínez no contaba con tipografía musical pues en Delgado Casado (1996: n° 547) no se hace mención de ello y, siendo esta una posesión rara y valiosa en la época, dudamos que el dato pueda haber pasado desapercibido.

o *Principios universales de la música* de Pedro Ulloa (1717), entre otros. En la Imprenta Real Musical se publicaron también partituras de músicos españoles y algunas obras francesas, haciéndose eco de la música que se realizaba en la corte. La muerte de José de Torres en 1738 trajo el final de la imprenta y editorial musical, pues aunque esta siguió funcionando en manos de otros propietarios, lo hizo sin mantener su especialización.

La noticia tipobibliográfica de esta segunda edición atestigua que el libro obtuvo no solo todas las licencias necesarias para convertirse en una edición perfectamente ajustada a la legalidad, sino además un privilegio de publicación por diez años concedido a José de Torres. De la primera conserva únicamente el prólogo al lector y la licencia de la orden, no así las dos aprobaciones previas a la concesión de esta última. El resto de paratextos se solicitaron específicamente para esta edición.

La revisión de estos paratextos permite advertir la presencia de los nombres de algunas figuras relevantes del mundo musical de la época que de una u otra manera estuvieron vinculadas con su publicación. Uno de ellos es el ya mencionado José de Torres, editor literario, costeador y propietario de la imprenta, que debió de ejercer como nexo entre todas estas personalidades y se ocupó de solicitar las licencias pertinentes y el privilegio, además de escribir de su propia pluma la dedicatoria a su discípulo don Manuel de Silva y Mendoza, hermano del Duque de Pastrana y del Infantado. Diego Verdugo, otro músico influyente por su condición de maestro de capilla y catedrático de música de la Universidad de Salamanca, aparece como firmante de la censura. Asimismo, vemos que José de Torres solicitó una aprobación a Diego de Xaraba y Bruna, organista principal de la Capilla Real y maestro de clavicordio de la Reina. El vínculo entre José de Torres y Diego de Xaraba y Bruna es de sobra conocido, pues ambos pertenecieron, junto con el propio Nassarre y el hermano de Diego, Francisco, a la escuela zaragozana de organistas de Daroca. Esta tuvo como maestro al insigne Pablo Bruna, tío de Diego y Francisco y mentor indiscutible de Nassarre.

En este entramado de vínculos personales previos podría encontrarse la explicación a que José de Torres decidiese invertir en el proyecto de esta reedición ampliada de los *Fragmentos músicos* de su colega y paisano Pablo Nassarre. Y si fue, como parece, una edición exitosa, suponemos que en parte se debió al cuidado y medios empleados en su elaboración. Se amplió, se introdujeron los numerosos ejemplos musicales de que consta, el formato se aumentó a cuarto y su tirada y difusión debieron de ser sin duda mayores si nos atenemos al número de ejemplares que por el momento se han logrado localizar —21 frente a los dos de la primera edición—.



Figura 1.

Portada del ejemplar BH FLL 27042 de la Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» de la Universidad Complutense de Madrid perteneciente a la segunda edición de *Fragmentos músicos*, impresa en el año 1700 por José de Torres en la Imprenta Real de Música de Madrid.

### Introducción al estudio literario de *Fragmentos músicos*: el estudio interdisciplinar de un género híbrido

Los especialistas en el estudio del diálogo como género literario coinciden en subrayar la diferencia entre el diálogo como técnica o procedimiento de expresión formal, la figura retórica del dialogismo o *sermocinatio* y el diálogo como género literario autónomo con tradición y poética propias.<sup>14</sup> Dentro de esta última acepción, el diálogo es un género clásico cuya tradición se remonta a la Antigüedad grecolatina, si bien el cruce de turnos de palabra,

14. Para más información sobre la polisemia del término «diálogo» véase Vian Herrero (2001: 143-155). La caracterización del género que se expone de manera sintética en este epígrafe sigue fundamentalmente los trabajos citados de esta autora (Vian Herrero 1988, 2001 y 2010) y de Jesús Gómez (2000 y 2015).

como forma primaria de comunicación, ha existido desde las civilizaciones más antiguas.

Conviene recordar, por tanto, que el Renacimiento no asistió a un nacimiento espontáneo del diálogo, sino que heredó una larga y heterogénea tradición, aportando así gran variedad de modelos. Lo que sí parece innegable, y así lo atestiguan los numerosos estudios aparecidos, es que en esta época se dieron las condiciones para que el género experimentara una renovación y auge importantes.<sup>15</sup> Durante el siglo XVII la producción de diálogos continuó, si bien experimentó cambios evidentes como consecuencia de la conjunción de una serie de factores históricos, culturales y literarios que propiciaron lo que Jesús Gómez ha denominado «la crisis del diálogo barroco» (2015: 17-40).

El diálogo-género se encuadra dentro de la literatura didáctica y la prosa de ideas, y es en ese sentido en el que «expone no solo un razonamiento, sino una enseñanza transmitida de modo más agradable y didáctico, por medio del intercambio de preguntas y respuestas entre los interlocutores» (Gómez 2000: 20). Este siempre ha imitado las formas de la enseñanza oral, y de hecho la relación entre enseñanza y diálogo se ha mantenido desde la Antigüedad. Vian Herrero lo explica de este modo:

Los objetivos principales del diálogo hispánico durante los siglos XV, XVI y XVII, si nos atenemos a las declaraciones autoriales, son el entretenimiento y la enseñanza a través de una forma influyente y de abolengo clásico o patrístico, que convierte los temas abstrusos y las materias difíciles en comprensibles y agradables gracias al empleo de técnicas decididamente ficticias: el retrato verosímil de personajes o situaciones comunicativas y el tono de una conversación familiar. Es una época que confía en sus procedimientos de pensar y en su eficacia ética para censurar y enseñar. Si la enseñanza y el provecho son consustanciales a un género que tiene por vocación transmitir y confrontar ideas, para que aquellos sean plenos han de unirse a la variedad y veracidad de las historias, o incluso a la fantasía desbocada cuya credibilidad solo hace lícita la tradición, a la amenidad y el deleite. (Vian Herrero 2010: CXXV)

Además, se caracteriza frente al tratado científico por la individualización del pensamiento, atribuido a los interlocutores de manera directa. Precisamente una de sus peculiaridades fundamentales consiste en superar la sequedad expositiva al personificar la argumentación en unos personajes que son retratados de acuerdo con unas determinadas circunstancias temporales y espaciales. Esto constituye lo que se ha denominado «ficción conversacional» o «*mimesis* conversacional», términos que aluden a los procedimientos utilizados por los autores, a modo de estrategia de seducción y entretenimiento, para crear la impresión de familiaridad de una conversación real que transcurriría en el espacio y tiempo del receptor.

15. Como advierte Vian Herrero (2010: CXXII), en la actualidad los estudios hispánicos sobre diálogo renacentista están muy avanzados, incluso más que en las restantes ramas occidentales.

La esencia del género se fundamenta en una estructura argumentativa que, a través de su presentación en forma dramática, une contenido dialéctico con forma retórica. Esta argumentación es a su vez interactiva, los interlocutores cooperan y compiten en un intercambio recíproco y orientado a un fin común, para lo cual se adopta una forma de representación consistente en la transcripción de una supuesta conversación real. Así lo explica Vian Herrero:

Son las dos disciplinas ocupadas de enseñar cómo persuadir a otros —la dialéctica (concentrada en el arte o técnica de razonar) y la retórica (entendida como la exploración de significados verbales, emocionales y de representación)—, encarnadas como mínimo en dos interlocutores —o uno desdoblado— unidos por un objetivo común, las que permiten recorrer el camino hasta resolver el problema planteado en una argumentación dialógica renacentista o de cualquier otro periodo. Esa peculiar estructura, esa argumentación conversada orientada a un fin, puede recrear —o decir que lo hace— una discusión acontecida en la realidad o bien mimetizar un referente puramente fantástico, igualmente ‘representado’ y sometido a debate. (Vian Herrero 2010: XVI)

Los tratadistas del Renacimiento subrayaban en la definición del género su carácter híbrido entre la filosofía y la literatura. Este hibridismo se refleja en la formulación acuñada por Torcuato Tasso sobre el diálogo como *imitazione di ragionamento*, esto es, literatura en la medida en que la mimesis o la imitación pertenecen a la poética, y filosofía por la evidente vinculación que el razonamiento guarda con la retórica y la dialéctica.

Es precisamente este carácter híbrido del género lo que ha sembrado dudas a la hora de encauzar el estudio de textos concretos. En la actualidad, la tendencia habitual a establecer una separación tajante entre el discurso científico-teórico y el literario ha llevado en muchas ocasiones a pasar por alto que el primero puede muy bien —y de hecho lo hace— recurrir al empleo de estrategias discursivas asociadas habitualmente al lenguaje literario. Es más, la diversa presencia de elementos literarios en estos textos ha creado confusión a la hora de enfrentarse a su análisis, obstaculizando su consideración como obras literarias y no solo como tratados teóricos, o viceversa. Esta es también la razón por la que algunos especialistas han reivindicado la necesidad de un estudio interdisciplinar y no excluyente que se aproxime a estos textos desde una doble perspectiva: por un lado la filológica en tanto que recurren al empleo de recursos literarios para comunicar sus contenidos, pero también, y por otro lado, desde el ámbito del tema o contenidos que abordan. Es en este sentido en el que parece pertinente completar el trabajo sobre *Fragmentos musicales* hecho hasta la fecha por los musicólogos, quienes han prestado atención al contenido teórico-musical del texto desatendiendo, sin embargo, la forma y recursos literarios escogidos por el autor para su presentación.

## Un diálogo-catecismo musical del siglo xvii

Antes de iniciar el análisis de algunas de las estrategias discursivas y recursos literarios presentes en este tratado dialogado, convendría señalar algunas cuestiones que, aun sin ser abordadas con la profundidad que merecerían, es preciso al menos mencionar para contextualizar mínimamente la obra en su momento histórico y tradición literaria.

Se trata, en primer lugar, de un diálogo escrito durante la segunda mitad del siglo xvii, prácticamente en el cambio de siglo. Como ha explicado Jesús Gómez, debido a la conjunción de diversos factores la crítica ha desatendido sistemáticamente el estudio de los diálogos posteriores al Renacimiento. Sin embargo, el género continuó practicándose, en evolución desde los modelos renacentistas anteriores, si bien un complejo entramado de circunstancias históricas, culturales y literarias determinó que fuera desbancado, en proporción, frente a otros géneros pertenecientes a la prosa de ideas.<sup>16</sup>

Las tradiciones literarias del sueño y la sátira menipea propiciaron el desplazamiento del diálogo de su lugar privilegiado dentro de «un proceso renovador con respecto a la poética clasicista en la que, teóricamente al menos, el predominio de la *imitatio* literaria y del *ars poetica* va cediendo ante la progresiva valoración de la *inventio* y del *ingenium* exacerbada durante el barroco» (Gómez 2015: 38). Entre las circunstancias que influyeron en esta crisis Jesús Gómez menciona el desarrollo de nuevos métodos de conocimiento frente al aristotelismo tradicional o el cambio en la representación de los modelos de comportamiento.

En cualquier caso, los autores del siglo xvii continuaron escogiendo el diálogo para dar forma a sus obras. Ejemplo de ello es la obra de Nassarre, que no parece precisamente ajustarse a las tendencias enumeradas como más representativas del giro que el género tomará en este período: finalidad polémica, hibridismo genérico debido al influjo ejercido por la sátira menipea, propósito de crítica, espíritu polémico, carácter contradictorio de la argumentación, etc. El caso de *Fragmentsos músicos* permite pensar que en realidad el Barroco, de manera análoga a lo sucedido en el Renacimiento con respecto a la Edad Media, heredó de las tradiciones previas una pluralidad de modelos que, más o menos condicionados por las tendencias imperantes, permanecieron vigentes.

---

16. «En función de la complejidad de los factores que condicionan la trayectoria del diálogo dentro de la época barroca: desde las circunstancias histórico-políticas, como la crisis de 1635-1640, a las culturales y científicas, tras el cambio de paradigma epistemológico, estamos en mejores condiciones para considerar las causas artísticas que explican su crisis, o decadencia a la que se refería Alberto Blecha. No se trata únicamente de la desventajosa comparación con otros géneros literarios triunfantes y más o menos novedosos en la época (comedia nueva, narrativa cortesana, poesía gongorina), sino de las imbricaciones que se producen entre la escritura dialógica y otras variedades de la mimesis literaria asociadas a la prosa de ideas» (Gómez 2015: 37).

En segundo lugar, se trata de un diálogo que se ajusta al esquema formal del diálogo-catecismo, modelo que hunde sus raíces en la tradición grecorromana y configura una fórmula que se revitaliza en el siglo xvi. Se construye a partir del esquema básico de discípulo que pregunta y maestro que responde y explica la doctrina. Quedan por tanto patentes su planteamiento elemental y el propósito dogmático.<sup>17</sup> Como explica Jesús Gómez, esta estructura es la preferida por los diálogos de tema religioso y también de enseñanza de lenguas, lo cual podría conectarse, quizá, con la posibilidad —bastante probable— de que fray Pablo conociera y se encontrara cómodo adoptando esta formulación para una obra que concibió desde el inicio como un manual eminentemente pedagógico y práctico. De hecho, los manuales elementales de instrucción religiosa proliferaron notablemente a partir del siglo xvi y se utilizaron para facilitar la comprensión del texto y su eventual memorización. Aunque algunos autores reformistas del xvi rechazaban la sucesión mecánica de preguntas y respuestas para la elaboración de sus catecismos dialogados, finalmente dicho rechazo resultaba proporcionalmente minoritario. Esta fórmula podía resultar aún más empobrecida en ciertos casos, llegando casi al formulario, construido mediante la repetición de preguntas y respuestas.<sup>18</sup> En cualquier caso, y conectando de nuevo con el debate musicológico que enfrenta a aquellos que denostan a Nassarre por ultraconservador y a los que lo rehabilitan como teórico «moderno» para su época, como se verá más adelante la adopción de este modelo habría estado condicionada por la serie de estrategias discursivas y recursos expresivos que esta fórmula ponía al servicio de una óptima transmisión del conocimiento, y no tanto porque pudiera presuponer una visión conservadora de los contenidos musicales expuestos.

Por último, se trata de un diálogo de tema musical, o mejor dicho, sobre teoría y práctica musical, en el que se aprovecha la técnica dialógica para transmitir un conocimiento artístico-profesional altamente especializado. Aunque se ha señalado que la variedad formal de los diálogos hace de su estudio y ordenación temáticos una tarea no del todo productiva, en este caso no podemos dejar de llamar la atención sobre la existencia de toda una línea de fuerte carácter

17. Sobre el modelo dialógico del catecismo véase Gómez (2000: 53-64).

18. Así lo explica Vian Herrero: «Las dos estructuras básicas de los diálogos (combinables entre sí y con distintos grados de complejidad en cada una) son la magistral o pedagógica —probablemente la dominante— y la polémica o erística. La primera requiere interlocutores desiguales en sabiduría y a veces en nivel social; se presenta un proceso de aprendizaje en el que un discípulo adquiere de forma pausada el saber de un maestro: el mecanismo motor son sus preguntas —que van de la fórmula más rígida del catecismo a otras más elaboradas, dependiendo de la calidad del discípulo—; [...] En cuanto a los catecismos, las preguntas pueden ser del discípulo (para permitir explayarse al maestro) o del sabio (para tomar la lección al alumno); en ambos casos, partiendo de un planteamiento siempre didáctico, con un maestro siempre omnímodo y un discípulo contentadizo, suelen ser más o menos mecánicas —hay excepciones entre algunos catecismos reformistas—. El punto de vista del autor suele proyectarse en la voz magisterial, aunque excepcionalmente puede no hacerlo, o no en exclusiva» (2010: CXXXVI).



utilitario e instrumental cuyos textos se conciben como herramienta pedagógica para enseñar materias concretas, en algunos casos muy especializadas. Existe de este modo toda una tradición de diálogos a modo de manual de conversación —herederos de la fórmula de los coloquios escolares— y también de otros diálogos técnicos de fuerte carácter profesional, como aquellos que versan sobre medicina, asuntos militares, enseñanza de lenguas, matemática, caza, gramática...

A pesar de que los repertorios y estudios especializados en diálogo hispánico no registran una tradición de obras pedagógicas de este tipo dedicadas a la transmisión de conocimientos sobre teoría y práctica musical, el caso de *Fragmentos músicos* permite conjeturar la posible existencia de otros textos de análogas características. Una primera búsqueda en el CCPBE y en los catálogos de algunas de las principales bibliotecas españolas no ha arrojado resultados alentadores al respecto —con excepción de algunos métodos dialogados de enseñanza musical del siglo XVIII en adelante—, pero sería prematuro descartar esta posibilidad antes de ampliar el campo de búsqueda y refinar sus criterios. Es más, si nos atenemos, por ejemplo, al caso de Italia, que sí cuenta con una tradición de diálogo renacentista de tema musical conocida, se podría pensar que hay motivos para persistir en la búsqueda dentro del ámbito hispánico.

### **Estrategias discursivas y recursos expresivos en un caso límite entre el tratado y el diálogo**

Nassarre decidió disponer los contenidos de su primera obra en forma de preguntas y respuestas entre un maestro y su discípulo. Esta forma de organizar su discurso, el empleo de esta técnica literaria en lugar de la prosa tratadística en tercera persona que escogió para su segunda y monumental obra, responde necesariamente al propósito con el que *Fragmentos músicos* se concibió, es decir, guarda relación con el público al que se dirigía y con el deseo del autor de garantizar una óptima recepción de los contenidos que pretendía transmitir.

Partiendo de estos presupuestos, a continuación se propone un análisis de los recursos propios del género dialógico presentes en el texto, de la función que estos cumplen en relación con la intención con la que pudo componerse la obra y de cómo conviven con otros recursos de tipo tratadístico. Todo ello llevará a descubrir un caso límite entre el diálogo y el tratado que evidencia la heterogeneidad y el hibridismo de este género, poniéndonos a su vez sobre aviso acerca de la necesidad de continuar estudiando casos concretos que nos permitan conocer mejor, y sin necesidad de establecer etiquetas excluyentes y definitivas, la evolución y derivaciones de este género en nuestra historia literaria.

#### *De la ficción conversacional al tratado*

Es evidente que Nassarre utilizó la técnica del diálogo para disponer el contenido de su obra. Pero no sería exacto limitarse a entender esta disposición como el mero



empleo de un recurso literario. Esta técnica aparece acompañada de otra serie de elementos propios del diálogo-género, como son una mimesis conversacional que, por leve que resulte en este caso, actúa como «envoltura del proceso lógico-dialéctico al que va a asistir el lector y del que debe salir convencido» (Vian Herrero 1988: 174-175), es decir, como forma externa de su estructura argumentativa.

La ficción construida en torno al proceso argumentativo de carácter interactivo que constituye el esqueleto de cualquier diálogo literario tiene como objetivo crear, a los ojos del lector, la impresión de asistir a la «transcripción de una conversación realmente acontecida» (Vian Herrero 1988: 173-175). Se trata, pues, de un proceso de *mimesis* y estilización del diálogo corriente que da lugar a una obra literaria *al modo* de una conversación real. Esta representación ilusoria plantea no pocas dificultades: el autor ha de disimular el armazón lógico y retórico de la argumentación bajo la apariencia de una charla dominada por el tono familiar, la intimidad y la fluidez propios del lenguaje conversacional. Es precisamente en este punto donde reside el valor literario del texto, donde se ponen en juego las estrategias retóricas y literarias que buscan la seducción y entretenimiento del lector. Por esta razón el estudio literario de cualquier texto dialogado precisa de un análisis de los procedimientos sustentantes de esa *mimesis* conversacional que atienda a la identificación de los recursos literarios empleados y a su función dentro del proceso argumentativo.

En la medida en que el diálogo literario logre imitar la conversación humana, habrá de reproducir las circunstancias particulares, la emotividad y la irracionalidad que caracterizan el habla de cada individuo. Existen varios procedimientos para llevar a cabo esta caracterización, algunos de ellos tomados de otros géneros, como el teatro o la novela. En cualquier caso, los personajes de los diálogos se caracterizan fundamentalmente a través de sus ideas; se retratan discutiendo o hablando de sí mismos en el contexto de la argumentación interactiva, y de este modo pueden llegar a perfilarse como verdaderos individuos y no como meras funciones dialógicas.

En cuanto a la obra que nos ocupa, se podría decir que los interlocutores de *Fragmentos musicales* sí aparecen caracterizados, si bien es cierto que esta caracterización resulta relativamente esquemática o superficial en comparación con el desarrollo que adquiere en otros textos dialógicos. Aunque no se explicita en ningún momento la condición, categoría o nombre de los personajes —las intervenciones van precedidas únicamente de las palabras «Pregunta» o «P.» y «Responde» o «R.»—, se deduce fácilmente que la voz que pregunta corresponde al interlocutor que ostenta el rol del discípulo, y que la que responde y conoce por extenso toda la materia, y al tiempo se identifica con el Nassarre autor, es la voz del maestro.

Adentrándonos ya en el análisis de recursos concretos, es posible señalar la presencia de algunas acotaciones descriptivas que aluden a los estados de ánimo y actitudes de los interlocutores.<sup>19</sup> Estas aportan, sobre todo, información acerca

19. Según la catalogación de procedimientos y técnicas propuesta por Vian Herrero (1988: 173-188) como método de análisis de la ficción conversacional en el diálogo, las acotaciones descrip-

de la actitud con la que encaran el intercambio docente y sobre sus deseos a través de la formulación de peticiones. Es aquí donde se revelan buena parte de los escasos datos que poseemos sobre los mismos, motivo por el cual resultan clave a la hora de su caracterización.

Vemos un ejemplo de ello al inicio del tercer capítulo del tratado tercero, en donde el discípulo se muestra dispuesto e interesado en aplicarse a la tarea a pesar del temor que despierta en él la dificultad del tema que el maestro está a punto de abordar. El impulso que le da esta actitud lo conduce a formular él mismo la pregunta que dará inicio a la exposición:

P.- Cosa difícil me parece el contrapunto, pero no excusaré, deseoso, el trabajo para su inteligencia; por lo cual quisiera saber ¿qué cosa es?

R.- Muchas cosas hay que saber en este contrapunto. Primeramente... (Nassarre 2005: 63)

En el siguiente fragmento del tratado cuarto es de nuevo el alumno quien expresa el deseo de conocer algo a partir de la extrañeza que le produce el ejemplo anteriormente proporcionado por el maestro:

P.- Veo unas extrañezas practicadas en este ejemplo que me excitan deseos de investigar la causa, y así pregunto: ¿Con qué motivo desliga de la séptima en quinta, si la quinta es especie perfecta y la regla enseña que el desligar ha de ser en especie imperfecta de la falsa: por qué no desliga en tercera o sexta? (Nassarre 2005: 125)

En otras ocasiones es el maestro quien abandona por un momento el esquema formulario y se deja llevar en su respuesta —quizá al percibirse algo cuestionado— con un tono conversacional en el que caben las preguntas retóricas y se trasluce cierta emoción que podría calificarse como enojo o irritación:

P.- ¿Pues cómo hay grandes maestros que son de la opinión que si un golpe, siendo en disonante, y suponiendo por consonante con una voz, ha de suponer con todas?

R.- No sé qué razón se pueden tener para ello, cuando no se falta a la melodía, ni a las reglas esenciales del arte por hacer lo contrario; y si no véase la paridad. Si una voz aguarda pausas, ¿han de aguardar todas? ¿Si una voz ocupa la especie imperfecta, la han de ocupar todas? No hay razón para ello: porque como he dicho, cada una de ellas es parte distinta y solo importa que convengan en lo esencial, que es en la buena melodía a que va dirigido todo el fin de las reglas del arte. (Nassarre 2005: 126)

---

tivas serían una técnica de visualización imaginaria consistente en la introducción de comentarios que, insertos en las intervenciones de los personajes o en la voz del narrador, describen las coordenadas de tiempo y lugar en que se encuadra el diálogo y el aspecto, gestos y actitudes de los personajes. Son, por tanto, la base sobre la que se construye el marco en el que transcurre la acción dialógica. Como ejemplos de aplicación de esta técnica pueden resultar de interés los trabajos de Vian Herrero (1987) y Cantarero de Salazar (2015: 305-341), entre otros.

También lo vemos adoptar una actitud insistente al reiterar en varios momentos de la conversación la importancia que en el ejercicio de la música concede a la experiencia y la práctica como medios para alcanzar la maestría que permite dominar la preceptiva y, eventualmente, saltársela sin incurrir en errores graves. Un ejemplo de esto último lo encontramos en el capítulo décimo del tratado tercero:

P.- ¿Cómo algunos grandes maestros suelen hacer semejantes posturas?

R.- Los tales, por la larga experiencia que tienen de componer, aunque se salgan de tono lo saben hacer con tal primor que no se escandalice el oído; pero si un principiante lo hace, no será como debe, por falta de experiencia, y por tanto los maestros no lo deben permitir a los que aprenden. (Nassarre 2005: 95)

Hasta aquí se han señalado algunas acotaciones descriptivas del estado de ánimo y actitudes de los interlocutores que contribuyen a la caracterización de sus voces y dan cuenta de un tono algo más distendido y cercano a la oralidad. Esto mismo ocurre también en otros pasajes donde los interlocutores insertan sus opiniones personales. Encontramos un ejemplo de réplica del alumno en el siguiente fragmento, donde el discípulo expone abiertamente su opinión sobre el ejemplo anteriormente ofrecido por el maestro y se atreve, incluso, a hacer una valoración negativa de él, algo que es muy poco frecuente en el texto:

R.- [...] cuando se hace la ligadura de novena, a más de padecer con otra voz particular, padece también con el bajo, y con este no es ligadura: porque no desliga donde debe; pero no deja de serlo con la otra voz que la hace padecer, si con ella desliga bien (como puede) según se puede ver en lo que hasta aquí hemos tratado.

P.- No me parece que el ejemplar de la novena es muy al caso: porque allí supone por octava con el bajo y es buena suposición, porque al tiempo del desligar hay octava; pero la quinta menor no puede suponer por otra especie, porque... (Nassarre 2005: 185)

En algunos momentos concretos el texto incluye ciertos giros y pasajes en los que el tono formulario y el automatismo de la pregunta-respuesta se abandonan para incluir elementos de oralidad próximos al tono distendido de la conversación. Por ejemplo, en el siguiente fragmento el maestro recurre a un refrán popular para justificar su postura excepcionalmente poco dogmática:

P.- ¿Pues por la buena melodía no se puede permitir?

R.- No hallo que tenga muy buena melodía (según se ve en el ejemplo) pero como lo que a unos oídos no suena sobrado bien, a otros suena mejor, no quiero tampoco condenarla: pues habrá a quien le suene bien dicha postura, y como para semejantes tendrá buena melodía podrán usarla los tales (aunque sea contravenir la regla) porque teniendo melodía perfecta dicha postura, se podrán valer del común proverbio de que **no hay regla sin excepción**. (Nassarre 2005: 178 [la negrita es mía])

Estos y otros ejemplos similares nos llevan a concluir que, si bien es imposible encontrar introspección alguna de los interlocutores en su vida y apenas se proporciona información más allá de estas funciones dialógicas claramente marcadas, el texto ofrece ciertas pistas que permiten imaginar a un discípulo aplicado, deseoso de conocer, algo impaciente incluso y desde luego incisivo y perspicaz a la hora de dirigir el torrente de preguntas a su maestro. Es de hecho él quien marca el rumbo de la exposición, pues siempre interviene en primer lugar y de esa forma sus preguntas seleccionan el tema sobre el que va a versar la explicación. Y aunque también es cierto que el maestro puede intervenir en este sentido, siempre lo hará para acotar el asunto sobre el que se dispone a hablar, organizar el desarrollo de su explicación, resumir o directamente remitir a *Escuela música*, la gran obra teórica enciclopédica de Nassarre que, si bien aún no se había impreso, se encontraba en un estadio de redacción muy avanzado.

Tenemos, por tanto, un discípulo que guía la argumentación interactiva, propone temas e incluso exige las respuestas de su maestro. Un maestro que, por su parte, tiende a la síntesis y la descripción neutra cuajada de ejemplos y remisiones a autoridades, permanece inalterable a lo largo de todo el texto y se perfila como estricto transmisor de un conocimiento que pareciera incuestionable y objetivo. No alaba ni condena las intervenciones de su discípulo, se limita a la exposición de la doctrina desde una postura imperturbable. Ambos papeles se mantienen a lo largo de toda la obra, sin experimentar cambios ni una evolución notable a medida que se avanza en la explicación de la materia y maestro y discípulo se internan en procesos musicales más complejos.

Esta particular caracterización de los interlocutores favorece que resulte más fácil imaginarlos como entes incorpóreos que interactúan exclusivamente a través de la palabra que como verdaderos personajes individualizados y complejos. Si a esto sumamos la inexistencia de un marco dialogal que aporte un espacio y un tiempo concretos en los que emplazar el desarrollo de la conversación<sup>20</sup>, parece lógico que dichos interlocutores no se presten a gestos disociados de la acción dialógica. En definitiva, las limitaciones de la mimesis conversacional recreada dificultan enormemente que podamos imaginarlos como personajes que actúan más allá del estricto intercambio verbal. El intercambio adquiere de este modo un carácter atemporal y casi apersonal excepto por los roles arquetípicos de maestro y discípulo asumidos por cada uno.

**20.** Este diálogo carece de un marco espacio-temporal concreto. No ha sido posible señalar ninguna referencia —ya sea a través de acotaciones descriptivas o simplemente mediante adverbios de tiempo y lugar— a un eventual espacio o tiempo en los que la argumentación dialógica pudiera estar localizada. Si bien esta técnica de visualización imaginaria habría contribuido notablemente al enriquecimiento de la mimesis conversacional, desde luego no resulta estrictamente necesaria para el pacto de la conversación, y como advierte Jesús Gómez (2000), su presencia tampoco es mayoritaria en el corpus de diálogos por él estudiado. Si acaso podría señalarse la utilización de adverbios de tiempo y lugar que, a modo de deícticos, remiten a lugares anteriores o posteriores del propio texto, en una clara alusión a la condición escrita de este.

En relación con este carácter alejado de la familiaridad, fluidez y variedad de la conversación distendida se podría señalar el afán que demuestran los interlocutores y el narrador por, precisamente, evitar cualquier tipo de digresión o explicación más extensa de lo que ellos consideran necesario. La concepción del libro como manual sintético y práctico sirve como justificación a Nassarre para exponer los contenidos de manera abreviada y remitir continuamente a *Escuela música*. Estas remisiones constantes aparecen insertas en acotaciones enlazadas con la argumentación dialógica como la siguiente:<sup>21</sup>

P.- Quisiera saber cómo se entiende cada uno de estos intervalos.

R.- Pues atiende a su explicación: Semitono, es la distancia que hay entre Mi y Fa (ésta, es cantidad de cinco comas) llámase éste semitono cantable, a diferencia de otro, que se forma desde el Fa de SI al Mi del propio signo, el cual consta de cuatro comas y se llama incantable; y de muchos autores, es llamado semitono menor, y mayor el que vamos tratando (el que quisiere saber con extensión esta materia, leerá la primera parte de ESCUELA MÚSICA, que siendo Dios servido, saldrá con brevedad a la luz). (Nassarre 2005: 21)

Son frecuentes, además, las acotaciones enlazadas con la argumentación que directamente, sin remitir a *Escuela Música*, cumplen la función de cortar la exposición y resumirla, haciendo siempre mención a la condición de pequeño tratado de uso práctico del libro:

P.- ¿Cuántos modos de contrapuntos sueltos hay?

R.- Úsanse tantos que no es fácil reducirlos a este pequeño volumen.

P.- Pues a lo menos quisiera saber los que más comúnmente se enseñan.

R.- Estos son: contrapunto a semibreves, a mínimas, a semínimas, o compasillo que llaman, a compás mayor, a sexquialtera, a sesquinona y a otros muchos que sería prolija dilación el referirlos. (Nassarre 2005: 65)

En el siguiente ejemplo no solo se observa una alusión a la condición escrita del texto, sino que en él incluso se hace uso del término «plana», propio de la imprenta manual y del libro antiguo, para remitir a un ejemplo que aparece anteriormente:

R.- [...] Y por cuanto tampoco es especie consonante, no se debe usar en lugar de tal, y como no hay otro modo de usar las especies que no son consonantes sino por la ligadura, de aquí es que no se debe usar no siéndolo perfecta. **Véase el ejemplo que está en la plana antecedente**, donde las voces entran en séptima: en el cual se puede ver cómo entra el bajo en séptima del contralto recibiendo su ligadura, y el

21. Dentro de su heterogeneidad estas acotaciones cumplen la función de organización de contenidos y nexo entre las distintas partes del diálogo. Esto explica que intervengan directa y fundamentalmente en el proceso de argumentación interactiva, y solo de forma tangencial en la eventual acción de los personajes (Vian Herrero, 1988: 173-188).

tenor en séptima del tiple cubriendo la cuarta en que al mismo tiempo liga con el bajo. (Nassarre 2005: 166 [la negrita es mía])

Un recurso que, sin embargo, sí permite recrear la familiaridad y distensión de la conversación, simulando en el lector la sensación de estar presenciando una conversación real, son las alusiones a la condición hablada, informal o no formalizada del encuentro. En este diálogo es posible encontrar recursos de este tipo en la misma intervención en la que a su vez se introducen alusiones a la condición escrita del texto. Asistimos, por tanto, a un cruce de informaciones y recursos contradictorios que se van alternando y dejan claro que, más que ensayar la recreación en toda regla de una conversación que podría suceder en la realidad, funcionan como giros y técnicas propios de la ficción conversacional, a modo de elementos estilísticos acordes con la técnica dialógica empleada para la redacción de un tratado teórico al uso.

Entre estas alusiones a la condición hablada o informal encontramos pasajes en los que se explicita, a través de verbos de habla, el carácter oral de la conversación. Los siguientes ejemplos pertenecen al capítulo octavo del tratado cuarto y al capítulo segundo del mismo tratado, respectivamente:

P.- Deseando tener explicación de todos estos cuatro modos que puede suceder al entrar en las especies disonantes, **pregunto** ahora ¿cómo se entiende entrar recibiendo ligadura? (Nassarre 2005: 164 [la negrita es mía])

R.- [...] Mas volviendo a explicar en qué consiste la perfección de las ligaduras de segunda, cuarta y séptima, **digo** que ligando en estas disonantes puede hacer toda ligadura sin que mueva la voz con quien liga [...]. (Nassarre 2005: 117 [la negrita es mía])

Esto contrasta, como ya se ha explicado, con las alusiones a la condición escrita del texto, que en ocasiones se pueden encontrar poco antes o después de otras alusiones a la condición hablada o informal de la conversación:

P.- ¿Pueden suponer diversidad de tiempo en otros casos?

R.- Sí pueden, pues apenas se halla obra que no esté llena de períodos en que sea necesaria la suposición de diversos tiempos; pero pareciéndome que lo dicho hasta aquí es lo bastante para venir en conocimiento de otras muchas cosas, cerraré la última cláusula de este capítulo encargando al **estudioso lector** lo lea con reflexión si quiere sacar el fruto que desea. (Nassarre 2005: 130 [la negrita es mía])

Dentro de estas últimas, podríamos señalar también aquellos casos en que los ejemplos se insertan de manera forzada, sin ningún tipo de presentación o introducción, lo cual rompe bruscamente la trama ficcional. Como ya se señaló anteriormente, los ejemplos pueden aparecer dentro del texto, expresados verbalmente mediante la descripción de la problemática musical que estén ilus-

trando. En esos casos, se encuentran insertos en las intervenciones de los interlocutores como parte de su discurso. Sin embargo, en el caso de los ejemplos expresados a través de notación musical —que se introdujeron con posterioridad a la composición de los tres primeros tratados de la obra, pues fueron ideados como añadido para la segunda edición—, su nexa con la trama argumentativa suele resultar forzado. En algunos casos los interlocutores comentan y presentan estos ejemplos, pero en otros no, de manera que funcionan como mera ilustración, fuera por completo de la ficción conversacional en marcha. Es quizá en este punto de ruptura del pacto de la ficción —en el que se precisa además de ilustraciones para la transmisión rigurosa de los contenidos—, donde con más claridad se devuelve al lector a la realidad del tratado científico y se evidencia el hibridismo genérico de la obra, que queda así perfilada como un caso límite entre el tratado y el diálogo.

La poca consistencia de la mimesis conversacional que se acaba de describir y el empleo de recursos propios del género tratadístico favorecen que la acción del diálogo quede reducida a la puramente argumentativa-expositiva. No se asiste a un verdadero proceso dialéctico en el sentido de que en el razonamiento de los interlocutores, sostenido sobre el proceso argumentativo de búsqueda de la verdad, no hay una modificación de los presupuestos lógicos o epistemológicos iniciales. La verdad viene definida de antemano y está puesta en boca de un maestro que, identificado con la voz divulgadora del propio autor, transmite sus conocimientos a un discípulo. Los interlocutores desempeñan de ese modo un papel pedagógico a pesar de que sus categorías exactas no lleguen a explicitarse a través de sus nombres o de otras referencias. En definitiva, no hay rastro de polémica, pues el discípulo jamás contradice las afirmaciones del maestro, más bien las asume acríticamente. Esto facilita sin duda el discurrir del proceso didáctico ya que asegura que el maestro inculque la doctrina a su discípulo, pero anula, sin embargo, el dialéctico.

Por otra parte, el texto se ajusta perfectamente al esquema catequístico de la *contentio* —o desarrollo del razonamiento—, y prescinde de la *praeparatio* —o presentación de los interlocutores—. La tensión habitual entre los elementos que pertenecen a la *mimesis* conversacional —caracterización de los interlocutores y ambientación temporal y espacial— y el proceso lógico o retórico de la argumentación se resuelve en este caso del lado del segundo. En contra de lo que ocurre en los diálogos más abiertos de controversia, existe un único punto de vista que Nassarre adjudica en exclusiva a la voz del maestro. No hay por tanto discusión, confrontación de pareceres ni diversidad de opiniones.

Estamos, pues, ante un diálogo catequístico en el que el maestro explica la doctrina al tiempo que apela a valores comunes indiscutibles y no cuestionados que se adoptan por gozar de la autoridad concedida a la voz docente. De esta forma, a lo largo del diálogo se detecta una serie de procedimientos retóricos acumulativos basados en la *auctoritas*. Se recurre a la mención de autoridades de diverso ámbito, en algún caso incorporando citas textuales de tipo erudito.

De la Antigüedad clásica se cita a Aristóteles, y se menciona también a Padres de la Iglesia como San Agustín, San Bernardo, Boecio o el Venerable Beda y a músicos consagrados como Montanos, Francisco Guerrero o Llorente, entre otros. Además, el texto está plagado de ejemplos musicales que, como ya se explicó, pueden aparecer expresados verbalmente mediante la descripción de la problemática que ilustran o plasmados a través de notación musical.<sup>22</sup> Todo esto determina que la argumentación avance más por la acumulación de testimonios que por el intercambio lógico de preguntas y respuestas.

Dada la levedad de la ficción conversacional y el predominio de la argumentación, el tipo de acotación más abundante resulta ser el de las enlazadas con la argumentación dialógica y los interlocutores. Entre los numerosos ejemplos existentes, se señala aquí uno representativo de aquellas que aparecen intercaladas en las intervenciones de los personajes:

P.- Ya en el compasillo y compás mayor se dijo el valor que tenían las ocho figuras, ahora deseo saber lo que valen en estos tiempos.

R.- En la Proporción menor, ya se ha dicho en el capítulo precedente el valor que tiene las cuatro figuras mayores: de las menores diré ahora. Mínimas entran tres al compás; Semimínimas, seis... (Nassarre 2005: 40)

El fragmento escogido a continuación ofrece un ejemplo de acotación enlazada con la argumentación dialógica que en este caso se inserta en una de las introducciones que la voz del narrador, claramente identificada con la voz autorial de Nassarre, incorpora al comienzo de cada uno de los cuatro tratados y de los capítulos del último de ellos:<sup>23</sup>

## CAPÍTULO V

### *Del uso de las especies disonantes puestas en ligadura*

Aunque en el capítulo sexto del Tratado tercero se trató de la ligadura generalmente, como parte tan esencial de la música, importa tratar de ella más individualmente; y por eso me ha parecido el elegirla por materia de este capítulo, que como el fin de esta obra va encaminado al aprovechamiento de los que estudian música, conviene

**22.** La inclusión de estas ilustraciones exigía una tecnología y, por extensión, un desembolso económico, que la primera edición zaragozana, mucho más modesta que la segunda, no pudo afrontar. Como ya se explicó anteriormente, los abundantísimos ejemplos musicales expresados a través de notación musical fueron incorporados en la segunda edición de la obra, impresa en el año 1700, en la imprenta Real de Música de José de Torres, en Madrid.

**23.** Estas introducciones a modo de presentación de contenidos y recapitulación, adjudicadas a la voz de un narrador, aparecen al comienzo de cada uno de los cuatro tratados. En este último, que se compuso para que fuera incluido en la segunda edición de la obra y resultó mucho más extenso que los anteriores, cada capítulo lleva a su vez una de estas introducciones, lo cual se explica por la mayor extensión del texto y la mayor cantidad de contenidos abordados por capítulo.



no omitir los medios esenciales para conseguirlo. Es el uso de las especies disonantes en ligadura tan importante que cualquier ignorancia en este particular es causa de componer con poco acierto. (Nassarre 2005: 130)

Cabría mencionar en este punto otros recursos que, junto con las acotaciones enlazadas con la argumentación, se emplean para estructurar los contenidos y ordenar la argumentación, si bien son propios del tratado científico y juegan en contra de la mimesis conversacional característica del diálogo. Vemos que, a la manera de un tratado científico, el texto se divide en cuatro pequeños tratados —en la denominación del propio autor— según el tema de estudio que abordan. A su vez, cada tratado se subdivide en capítulos breves que examinan un aspecto concreto y que aparecen encabezados con subtítulos que resumen su contenido. Por último, la disposición del texto en la página cumple escrupulosamente la separación de los párrafos, que siempre contienen una intervención del alumno, que pregunta en primer lugar, y a continuación la respuesta del maestro.

Así pues, la organización de los materiales dentro del conjunto de la obra responde más a lo que suele encontrarse en un texto ensayístico de tipo científico que a lo esperable en un texto literario de ficción. El uso de estos recursos estructuradores permite ahorrar acotaciones de enlace de la argumentación dialógica; a diferencia de lo que ocurriría en una conversación, durante el intercambio de preguntas se puede cambiar de tema sin necesidad de justificación o transición alguna. De hecho, en el transcurso de la argumentación los diferentes asuntos abordados ni se presentan ni se cierran, sino que comienzan y terminan de forma más o menos abrupta con cada capítulo, marcados al inicio por el subtítulo y a veces mínimamente presentados por una de esas pequeñas introducciones del narrador-autor. En ningún momento se intenta crear la ilusión de que la conversación avanza por asociación libre de ideas, de manera más o menos caótica y espontánea, como si de una conversación real se tratara. Por ello la ficción conversacional queda rota en este punto y, dentro del hibridismo del género, el texto se inclina hacia su vertiente tratadística.

### *La elección de un híbrido*

A la luz de lo examinado hasta aquí, resulta problemático afirmar rotundamente la presencia de una ficción conversacional plena que recree efectivamente una conversación que pudiera haber acontecido realmente. Si bien es cierto que se utiliza la técnica del diálogo como recurso estructurador de los contenidos teóricos y de la argumentación, los elementos de la ficción conversacional son escasos y, cuando aparecen, actúan más como recurso estilístico que aporta cierto dinamismo —y que al mismo tiempo justifica la técnica dialógica empleada— que como piezas para la construcción de un marco ficticio sólido, que como ya hemos visto no existe. Se trata más bien del empleo de un esquema formulario de exposición de contenidos en el que las preguntas del discípulo determinan el

rumbo de la argumentación y las respuestas del maestro rellenan de contenido teórico, de forma esencialmente escueta, la propuesta formulada por el alumno en forma de pregunta. Todo ello combinado con el empleo de diversos recursos propios del género tratadístico.

No resulta sencillo dilucidar las causas que llevaron a Nassarre a escoger esta amalgama de recursos dialogísticos y tratadísticos para la composición de su primera obra, ni más tarde a decantarse definitivamente por el tratado en la segunda. Como ya señaló Zaldívar Gracia, la lectura de *Fragmentos músicos* permite advertir que el autor menciona repetidas veces *Escuela música* al tiempo que insiste en omitir aquellos aspectos menos necesarios, más especializados y propios del desarrollo extenso, y por tanto fuera de lugar en una obra eminentemente práctica, aunque sí precisos en un tratado de miras enciclopédicas (Zaldívar Gracia 1988: s/p). Todo esto justifica que podamos inscribir *Fragmentos músicos* dentro de la nómina de tratados breves de inmediata utilidad práctica. La propia fórmula empleada, de preguntas y respuestas, deja clara la intención sumaria, la huida de toda elaboración superflua y su enfoque didáctico, dirigido a una rápida comprensión de la teoría musical necesaria para la práctica del músico de su tiempo. Por tanto, la obra es no solo materialmente independiente, sino también autónoma en su planteamiento, metodología y finalidad respecto de *Escuela música*, a pesar de la evidente relación con esta.

Para entender los motivos que pudieron impulsar a los autores a escoger entre el tratado y el diálogo parece obvia la necesidad de considerar el peso que pudieran ejercer la tradición y los modelos literarios en boga en ese momento. Por otro lado, se ha dicho que «el propósito divulgativo no parece ser la marca específica que sirva para explicar la preferencia por uno u otro género, pues ambos son capaces de altos niveles de especialización y de las mayores posibilidades de divulgación» (Baranda Leturio 2011: 4). Pero tampoco se puede pasar por alto la voluntad de adaptación al nivel de conocimientos de los receptores potenciales de la obra. Aunque tanto el tratado como el diálogo fueran capaces de ofrecer niveles de especialización y divulgación diversos, esa particular combinación de recursos procedentes tradicionalmente de ambos géneros probablemente permitiera a Nassarre satisfacer de manera óptima la finalidad con que concibió su pequeño manual teórico-práctico.

En este sentido, y si pensamos que Nassarre compuso su tratado como método pedagógico, como un pequeño manual para uso interno dentro de la propia orden franciscana, probablemente para satisfacer las necesidades pedagógicas dentro del ámbito restringido del convento zaragozano donde ejercía como maestro de capilla —como por otra parte permite conjeturar el análisis material de los testimonios y su posterior interpretación desde la *textual bibliography*—, los recursos tratadísticos habrían permitido dotar a la obra de un carácter sistemático y dar la impresión de que la transmisión de conocimiento se efectúa de manera progresiva, según un orden estricto y de acuerdo a una planificación previa. De este modo, el rigor científico y cierto afán totalizador quedaban garantizados.

Sin embargo, la posible rigidez de disposición derivada de esta formalización sumamente ordenada queda rebajada por la recreación de la ficción conversacional, por leve que esta sea. Además, esta mimesis crea en el lector la sensación de una mayor participación en el proceso de aprendizaje, lo cual redundará en la superior eficacia de la transmisión de conocimiento. Y aunque, como ya se ha dicho, la divulgación no sea exclusiva del diálogo, en este caso aparece relacionada con la caracterización de los interlocutores. El acusado desnivel de conocimientos entre los dos personajes seguramente propiciará que los lectores identifiquen automáticamente la voz propia con la del discípulo de la ficción, y la voz del maestro con la de Nassarre —también maestro de música dentro de la orden y por tanto autoridad indiscutible en la materia—, logrando de ese modo involucrarlos en el intercambio docente a través de una suerte de paralelismo ficción-realidad. De este modo, los destinatarios de *Fragmentos musicales* podrían perfilarse como lectores sin duda letrados, aunque con un nivel de especialización necesariamente no muy elevado en la materia en cuestión, enmarcados en el contexto religioso del convento aragonés de la orden franciscana.

En definitiva, y como conclusión, las pistas arrojadas por este primer y doble acercamiento al estudio filológico de este diálogo musical denotan el interés que ofrece el estudio filológico de aquellos textos que, por sus características genéricas y temáticas híbridas, no han sido objeto de un análisis que dé entera cuenta de su valor tanto científico como artístico-literario. Esperamos, además, que este trabajo pueda sentar la base de un posterior estudio más minucioso y completo de la obra desde esta perspectiva y, más allá de esto, abrir las investigaciones en la dirección de la recuperación, catalogación y estudio de otros diálogos musicales de similares características.

## Bibliografía

- BARANDA LETURIO, Consolación, «Formas del discurso científico en el Renacimiento: tratados y diálogos», *Studia Aurea*, 5 (2011), 1-21.
- CANTARERO DE SALAZAR, Alejandro, «La *mimesis* conversacional en el corpus de diálogos de Sebastián Fox Morcillo: introducción a su estudio literario», *eHumanista*, 29 (2015), 305-341.
- CARRERAS, Juan José, «Nassarre, Pablo», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, VII, 981-983.
- DELGADO CASADO, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco-Libros, 1996.
- FORRESTER, Donald Williams, *Pablo Nassarre's «Fragmentos músicos»: Translation and Commentary* (tesis doctoral inédita), Universidad de Georgia, 1969.
- GÓMEZ, Jesús, *El diálogo renacentista*, Madrid, Arcadia de las letras, 2000.
- , *Tendencias del diálogo barroco (Literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII)*, Madrid, Visor libros, 2015.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «Bruna», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, II, 737-740.
- HOWELL, Almonte C., «Nassarre, Pablo», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan, 1980, vol. 13, 43-44 (actualizado por Juan José Carreras para la nueva edición de 2001, vol. 17, p. 651).
- LEÓN TELLO, Francisco José, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974.
- LOLO, Begoña, «De Torres Martínez Bravo, José de», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, X, 409-412.
- LÓPEZ-CALO, José, *Historia de la Música Española. 3. El siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- MOLL, Jaime, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2011, 11-78.
- NASSARRE, Pablo, *Fragmentos músicos*, Zaragoza, Por Tomás Gaspar Martínez, 1683.
- , *Fragmentos músicos*, Madrid, Imprenta Real de Música, 1700. (Edición facsímil con introducción de Álvaro Zaldívar Gracia, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1988. Edición práctica moderna a cargo de Álvaro Zaldívar Gracia, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005).
- , *Escuela música*, Zaragoza, Por los herederos de Diego de Larrumbe y Manuel Román, 1724-23. (Ed. moderna de Lothar Siemens, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980).
- SANZ GÓMEZ, Lucía, *Pablo Nassarre. Fragmentos músicos*, registro BDDH268 en *Dialogyca BDDH. Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico*. Puesto en red 29.06.2016. Accesible en <<http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH268/fragmentos-musicos/>>.

- VIAN HERRERO, Ana, «La mimesis conversacional en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés», *Criticón*, 40 (1987), 45-79.
- , «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», *Edad de Oro*, 7 (1988), 173-188.
- , «Voces áureas. La prosa. Problemas terminológicos y cuestiones de concepto», *Criticón*, 81-82 (2001), 143-155.
- (ed.), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Ed. general, estudio prelim. y cronología de Ana Vian Herrero, Córdoba, Ed. Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal), 2010.
- ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro, *Edición y estudio de «Fragmentos músicos» de Fray Pablo Nassarre*, Zaragoza, Excelentísima Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico CSIC, 1988-2006, v. I: edición facsímil de 1700 (1988), v. II: edición práctica moderna (2005), v. III (o II anexo): estudio general introductorio de la vida y obra de Nassarre (2006).
- , «Nassarre, Pablo», *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, v. XXXVII, 354-357.



